



REVISTA  
DE INVESTIGACIÓN  
Y PEDAGOGÍA  
DEL ARTE,  
FACULTAD DE ARTES,  
UNIVERSIDAD  
DE CUENCA;  
NÚMERO 4,  
JULIO-DICIEMBRE DE 2018.  
ISSN 2602-8158.  
COPYRIGHT © 2018.  
ARTÍCULO DE ACCESO  
ABIERTO CON LICENCIA  
CREATIVE COMMONS  
ATTRIBUTION

RELACIÓN SOLIDARIA DANZA-ESCU LTURA EN UNA  
EXPERIENCIA ARTÍSTICA: ENTREVISTA  
CON EL COREÓGRAFO ECUATORIANO ERNESTO ORTIZ  
SOLIDARY DANCE-SCULPTURE RELATIONSHIP WITHIN  
AN ARTISTIC EXPERIENCE: DISCUSSION WITH THE  
ECUADORIAN CHOREOGRAPHER ERNESTO ORTIZ

PAÚL SEBASTIÁN MARTÍNEZ ROLDÁN

Universidad de Cuenca / [sebastian.martinez@ucuenca.edu.ec](mailto:sebastian.martinez@ucuenca.edu.ec)

**RESUMEN:** Mediante un coloquio con el bailarín, coreógrafo, crítico y docente ecuatoriano Ernesto Ortiz, se abordan elementos de la Teoría de la Forma (desde la perspectiva del autor Carlos Rojas), acerca de un proceso de creación solidaria danza-escultura, inspirado en una propuesta plástica en hielo de Sebastián Martínez. A través del análisis de los bocetos y de una reflexión narrativa en torno al proceso, se esbozan tácticas para la superación de lo posmoderno en la creación artística.

**PALABRAS CLAVE:** Ernesto Ortiz, Sebastián Martínez, Teoría de la Forma, creación danza-escultura

**ABSTRACT:** Through a conversation with the Ecuadorian dancer, choreographer, critic and teacher Ernesto Ortiz, elements of the form theory were approached (from the perspective of the author Carlos Rojas), about a process of solidary creation dance-sculpture inspired by a plastic proposal on ice by Sebastián Martínez. Through the analysis of the sketches and a narrative reflection of the process, tactics are outlined for the overcoming of the postmodern in the artistic creation.

**KEYWORDS:** Ernesto Ortiz, Sebastian Martinez, Form theory, dance-sculpture creation

**RECIBIDO:** 26 de marzo de 2018 / **APROBADO:** 27 de abril de 2018

## 1. CONTEXTUALIZACIÓN

Esbozar teorías, estrategias y procesos que marquen un camino hacia la superación del canon posmoderno dentro de las artes, constituye uno de los principales objetivos del proyecto de investigación “Teoría de la forma” de la Facultad de Artes de la Universidad

de Cuenca (Ecuador), en cuyo contexto tuvo lugar la entrevista-coloquio objeto de las presentes páginas.

Ernesto Ortiz (Esmeraldas, 1968) es un coreógrafo de amplia trayectoria docente y artística, profesor titular de la misma universidad, que ofreció una colaboración dentro del programa científico-creativo de referencia. A una instalación nuestra de cuarenta objetos de hielo y piedra (materialmente unidos), Ortiz integró una coreografía para el logro de una propuesta estética particular. La obra resultante, titulada *Vanishing Act*, se presentó en Cuenca en diciembre de 2017.

Más adelante, a propósito de esta colaboración previa, se produjo la entrevista que se presenta. Tuvo lugar el miércoles 21 de marzo de 2018 en áreas de la Facultad de Artes, alrededor de las 3:20 pm. Conviene apuntar que se desarrolló alrededor de una ponencia sobre la forma plástica, de un autor de la propia universidad (véase Rojas, 2016). En este coloquio, las reflexiones se integran, sin duda alguna, al corpus teórico que este bailarín, coreógrafo, crítico y docente ha ido comunicando en distintos momentos y circunstancias (véase Ortiz, 2014 y 2015; Mora, 2015).

La edición y presentación del material parte de un modelo de documentación narrativa recientemente propuesto para el ámbito de las experiencias de creación artística, en que se maneja la tríada “Contextualización, Narrativa y Crítica” (Moya y Choin, 2017), a la cual se ha sustituido la sección de Narrativa por la de Entrevista, previa sugerencia de los autores de la mencionada propuesta metodológica, como adelanto de las propuestas en que ahora trabajan. (Las intervenciones del autor-entrevistador se marcan siempre en cursivas.)

## **2. ENTREVISTA**

*En una ponencia que ya conoces sobre teoría de la forma, Carlos Rojas expresa que “Lo plástico está unido indisolublemente a la forma, tanto como aquello que confiere una forma como a la capacidad de tomar una forma; esto es, el proceso de formar y el resultado en la obra de arte” (Rojas, 2016, pág. 5). ¿Qué opinas al respecto?*

Pienso que... hilos, ganchos, piedras o agua tienen la capacidad de tomar una forma, sobre todo el agua. Tú intervienes el agua, la haces hielo, pero la modificas además con la organización de las piedras dentro de cada una de esas, ahora esa capacidad de tomar forma que tiene el agua y las piedras es el proceso de formar y el resultado de la obra de arte, entonces la forma agua y la forma piedra se transforman en otra cosa que no es ninguna de las dos que constituye la obra de arte.

*Eso a la vez las convierte en forma plástica a las dos: esa es la transformación.*

Exacto, esa es la transfiguración. El segundo postulado del mismo Rojas expresa que “Lo plástico como ejercicio de una técnica, como una tecnología, que ya no se queda en las habilidades y destrezas manuales del artista para moldear un material, sino que tienen que avanzar al uso de una determinada tecnología, aquella que exija la obra, de la manera más rigurosa posible. El arte como una permanente negociación con la técnica; y más aún, el arte como técnica” (Rojas, 2016: 6).

Con este también conecta, porque sí: tú decides que vas a transformar el hielo y vas a organizar las piedras de una manera en particular, pero eso tiene que ver con que ya lo probaste muchas veces antes, ¿cierto?, y que decidiste que ese formato de cubo de 15X20 o de 20X20 era el que necesitabas, y no un círculo de 40 de radio, o de 30 de radio, sino el cubo con esquinas redondeadas de 20X20, porque en ese encontrabas la forma en la que tu técnica iba más allá de una técnica, y se convertía en una pieza artística. Porque ya antes probaste; hiciste todas las pruebas. Entonces, con esto también conectas perfectamente.

Además, te tomaste el trabajo de ser muy riguroso; es decir, tú dijiste “voy a depurar, porque al principio, seguramente —pregunto—, ¿el tamaño era muy grande?, ¿no te alcanzaba?, qué sé yo: tú definiste que era ese formato y no otro, que era un cuadrado y no otro, para esa obra en particular. ¿Y por qué piedras, en lugar de moscas? ¿Por qué piedras, en lugar de aserrín? ¿Por qué las piedras del río...? Las piedras del río porque estaban en conexión con el espacio, qué sé yo: todo eso entra dentro de esa rigurosidad de la decisión.

El tercer punto de este texto de Rojas expresa: “Lo plástico referido tanto al proceso como al resultado; por lo tanto, no solo la expresión de una serie de conceptos cuya realización carezca más o menos de importancia como en el caso de la posmodernidad; y más aún, en donde la obra de arte terminada —real o virtual— se sostenga por sí misma” (Rojas, 2016: 6). De alguna manera, esto se conecta también con lo tuyo, porque al entrar nosotros en la conversación de la obra, o sea, para la colaboración, ahí es donde hacemos o intentamos hacer un salto cualitativo que vaya más allá de lo posmoderno, porque lo posmoderno sería solamente poner las piedras; así, las piedras dentro del hielo, porque quedan chéveres, o porque azarosamente tú decidiste agua y hielo sin pensarlo... No. Detrás hubo una decisión consciente: ¿por qué? Primero, porque es un *site specific*, porque estábamos trabajando, teníamos que relacionarnos con el espacio. Cuando tú fuiste a estudiar el espacio, encontraste que había piedra en el piso, piedra en la pared, o

sea, el elemento duro; no había cómo destruirlo ni tomarlo de ahí mismo, porque es un lugar patrimonial. Entonces, lo que hiciste fue resolver con las piedras que están justo al frente, que son las del río, y el agua era el agua del río, ¿cierto?

¿Por qué el agua? ¿Por qué el hielo? ¿Por qué no el agua líquida? Porque el hielo se deslía, y eso entra en relación con el acto evanescente del que se trata la obra de danza, que es *desaparecer*, pero para desaparecer primero hay que estar presente; entonces el hielo primero está presente constituyendo la forma, y luego esa forma desaparece, se deslía, se desvanece; y en ese sentido nosotros construimos una relación de máquina y máquina: la máquina danza con la máquina escultórica; se relacionan los dos procesos y por eso estamos yendo más allá de lo posmoderno, porque lo posmoderno sería solamente ponerlo porque queda bonito o porque azarosamente decidimos ponerlo así.

Nosotros reforzamos el discurso del acto evanescente, de la *forma danza* con la *forma evanescente* que toma el agua, o del hielo cuando se convierte en agua... ¿Y por qué la piedra? Porque aun cuando en la danza se buscaba el desvanecimiento, para que algo pueda desvanecerse primero tiene que estar presente; tiene que estar ese cuerpo ahí: para mí era como que las piedras son el cuerpo; el cuerpo siempre va a estar; y la danza es el agua, porque la danza se deja ver, pero al final se va, desaparece. El acto evanescente. La danza es completamente efímera y evanescente: no la viste; te diste la vuelta y lo que pasó ya no lo viste, ¿cierto? Regresas a ver el celular y ya no está; pero si regresas a ver el cuerpo, todavía está ahí; yo puedo dejar de ver el agua, pero la piedra se queda ahí.

*Rojas expresa varios postulados interesantes. En ellos hace referencia al cuidado de la forma; a la forma y a su capacidad de dar y recibir una forma; incluso al cuidado de la forma del contenido tanto como al de la expresión (Rojas, 2016: 6-7). Tú conoces estos postulados. ¿Cómo relacionarlos?*

El agua tú la puedes poner líquida, gaseosa o sólida, ¿cierto? ¿Por qué escoges que sea sólida? O que se diluya... Y es que tú podrías hacer hasta una instalación con agua pura. Ahí se conecta con la forma del arte, desde la óptica en que “el contenido solo tiene sentido en la medida en que adquiere una forma” (Rojas, 2016: 7). En la forma que adquirió la instalación además tuvo que ver el cómo se instaló, porque no es que la pusiste en cualquier parte. Nosotros fuimos, charlamos, vimos la dimensión del espacio, dijimos: no pueden estar atrás; no pueden estar al medio; tienen que estar delante, porque constituyen un entramado que permite, primero, dar una profundidad mayor que la dada por el espacio que es este pasillo.



**Ilustración 1.** *Vanishing Act*, de Ernesto Ortiz; 15 de diciembre de 2017.  
Fotografía: Santiago Escobar

Es que la danza se construye no en un sentido más del volumen, sino en un sentido más de la perspectiva de la mirada del público; entonces, al tomar la decisión de poner unas piezas delante y en distintos niveles —no solamente como adorno en una esquina, como habíamos pensado en un principio, sino como “estorbando” la vista, que no era estorbar: era componer la vista del espectador—, se estaba conformando la perspectiva que tenía el espectador; el hielo y las figuras eran parte de la composición visual. Todo esto es como la depuración de la *techné*.

Yo creo que fuimos rigurosos en cuidar la forma, porque nos fuimos a estudiar, luego hablamos, yo te conté de qué se trataba, etcétera. Yo vi otra de tus obras, pero yo vi esa y dije “¡esa!” Y por algo fue, ¿no? Tú has hecho otras cosas, y ese día en que te dije “trabajemos”, yo vi lo demás, pero me decidí por esto.

*Vengo trabajando desde hace años en el proceso de desmaterialización y tal vez las obras mías que viste fueron precisamente esas. Yo había estado ocupado por un buen tiempo en crear formas que luego desaparecieran, se esfumaran, se diluyeran. Me gusta lo efímero de ese proceso, que contiene distintos momentos: hay un auge y una decadencia antes de la desaparición.*

*Más adelante, cuando me integré al programa de investigación, estaba ya interesado en la recomposición de las formas, y en una práctica japonesa (*kintsukuroi*) mediante la*

*cual se recomponen piezas de cerámica utilizando materiales preciosos como el oro, en uniones que resultan obvias, con la concepción de que el objeto logrado sea mejor que el original o que su versión previa. La forma resultante es una “nueva forma”: es la forma, pero no la original; es una transformación metamórfica... Aquí puedes ver algunas imágenes bien ilustrativas...*

Esto es una transformación “frankensteiniana”. Se ve el pegado de las partes y además el objeto está construido con distintas partes, de distintas fuentes; realmente se produce uno nuevo...

*Mira estas fotografías de un ejercicio mío de equilibrio de rocas: estos son ejercicios hechos solo con gravedad, sin ningún aglutinante. Me interesaba esa tensión que se crea entre los objetos que, a su vez, crean un todo distinto. Cuando me hiciste la propuesta de la colaboración, mi primera exploración fue con una piedra rota que la “recompuse” usando agua congelada.*



**Ilustración 2.** Experimentación formal con rocas y gravedad, 2016.

Todo esto es sobre el tercer punto de Rojas (Teoría de la Forma), referido al paso de la técnica a la obra de arte —porque todo esto es el proceso de convertir una cosa en una obra de arte—, al momento en el que pones algo dentro de un discurso; pero eso solo fue después de que hiciste un montón de pruebas.

*Sí. A la vez comencé a leer sobre lo que tú hablas en tus obras: sobre el movimiento.*

Es que tiene mucho que ver, y es chévere que aparezca de nuevo la certeza de que tiene mucho que ver, porque cuando yo empecé a coreografiar, empecé con un objetivo de una búsqueda claramente física, corporal, que tenía que ver con cómo se tiene que entrenar el cuerpo para bailar en un lugar que no es la sala, no es el piso de la sala, que tiene unas características, sino que es un lugar nada teatral, que presenta una dureza, como esa piedra del pasillo. Solo después de muchos meses de trabajar, de investigar, aparece el tema de la obra, que es la evanescencia. ¿Ves cómo andamos por caminos paralelos? Tú en lo tuyo; yo en lo mío.

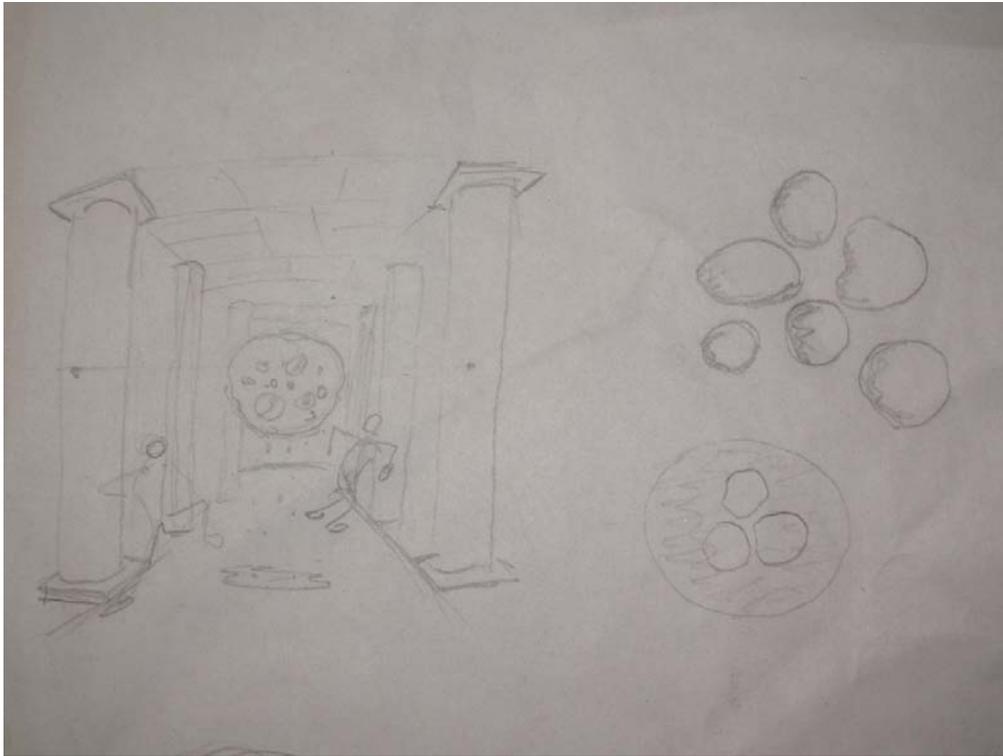
*Sí. No es que desde un principio se supiera que el tema era el de la evanescencia...*

¡No! Es un proceso; al principio yo no sabía que era eso. Un día aparece la información y empiezo a trabajar sobre el tema; pero primero sobre la base de un proceso técnico muy largo, y entonces lo técnico empieza a transformarse en artístico, porque entra el eje que empieza a articular toda esa práctica y que supera a lo solamente formal.

*Mira estos bocetos. Mi intención aquí era que la instalación no fuese meramente decorativa, y buscaba la forma en que la obra pudiera coincidir con tu discurso de composición coreográfica. Me preguntaba: ¿cómo puede danzar la obra? Y estos resultaron ser los primeros bocetos que hice. Al principio tenía la idea de hacer un solo objeto grande...*

... que fue el primero que me contaste...

*Exacto. Los bocetos demuestran que yo entonces aspiraba a un objeto grande que, en medio del espacio, visualizara a los bailarines que estaban alrededor del charco, y que improvisaban con el proceso de desmaterialización de la obra. Qué sé yo... Pensaba, por ejemplo, que si se caía una piedra, esta marcaría el inicio de una "frase de danza".*



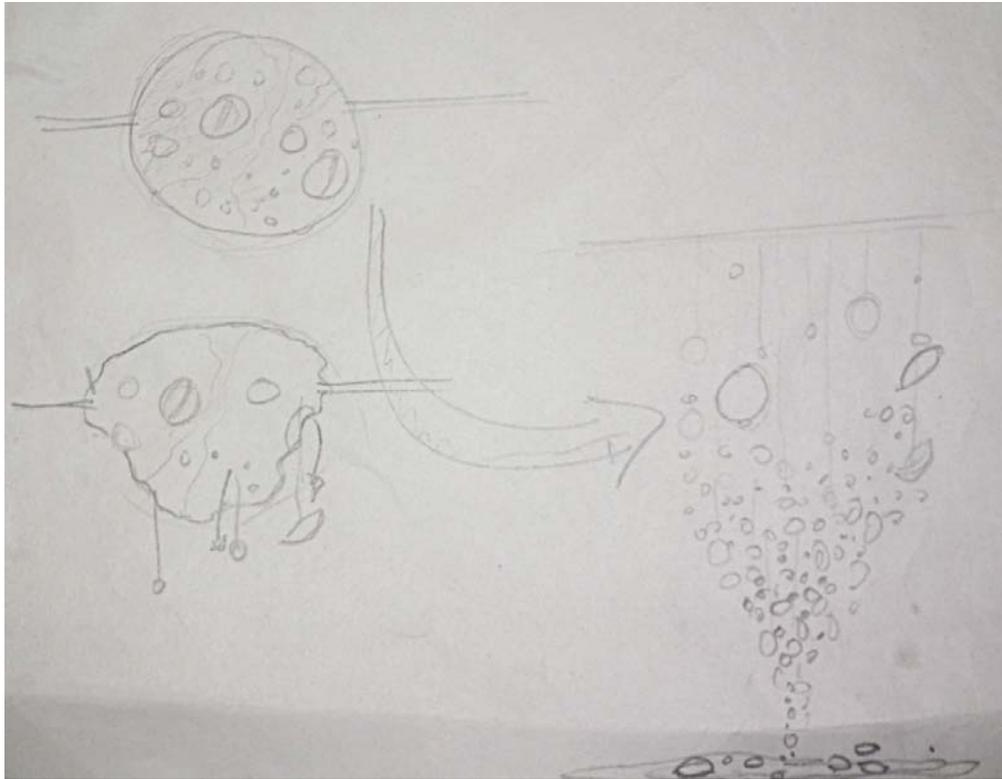
**Ilustración 3.** Primer boceto de la instalación para la obra *Vanishing Act*, 2017

Y ahí hay un acto posmoderno, en esa primera propuesta, porque hubiéramos estado ceñidos o tejidos por el azar, que es un primer paso; y está bien, pero se buscaba superar eso.

*Es lo que yo alguna vez señalaba: nosotros, como artistas, necesariamente partimos desde un discurso posmoderno...*

A mí me sirve como lugar de exploración, pero después de eso yo trato de construir algo con eso y, claro, de ahí ¿qué? Y todas esas primeras ideas que van evolucionando son el desarrollo de tu técnica, y la superación de tu técnica para convertirse en obra de arte.

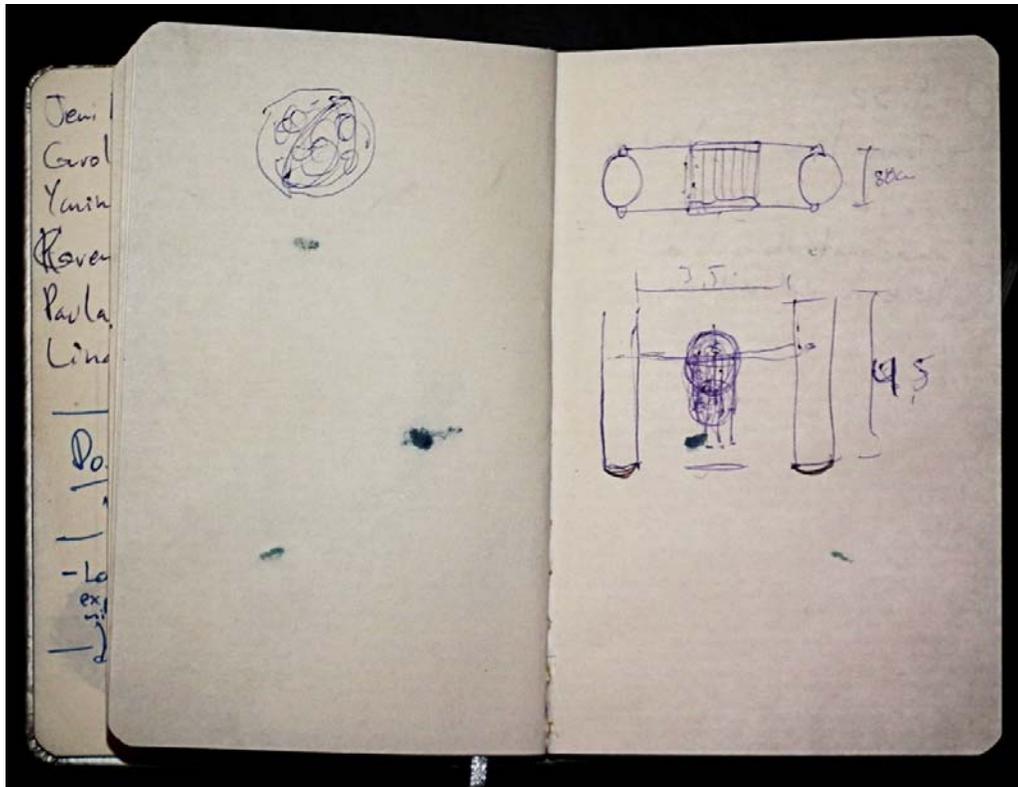
*Mira el segundo boceto. Aquí ya tenía más clara la idea a la que quería llegar. Pensaba condensar y aprovechar el movimiento del objeto, y visualizaba como podría ir deshaciéndose y convirtiéndose en otra cosa distinta, como una instalación distinta, sin agua, que presentara las piedras suspendidas: idea que no llegué a desarrollar, pero bien podría llevarme a otra propuesta...*



**Ilustración 4.** Segundo boceto para *Vanishing Act*, donde se plantea la posibilidad de transformación de la obra, 2017.

Por lo menos, aquí ya estaban la forma circular y las piedras, pero aquí también queda la información de lo que se hizo después, que fue colgar distintos objetos y de distintos tamaños y profundidades.

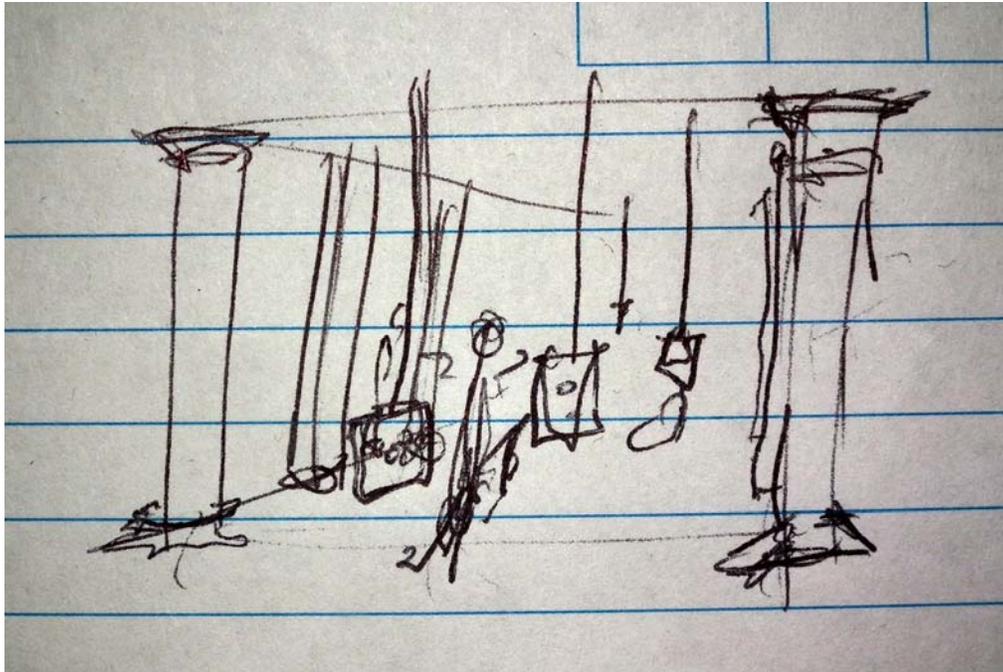
*El tercer boceto fue cuando se produjo el primer acercamiento al espacio donde se iba a realizar la obra. Hice el levantamiento con medidas, y pude ver las características y las posibles soluciones técnicas para la instalación de la obra. Encontré que las columnas tenían unas anclas metálicas que imaginé podrían servir para tensar los cables estructurantes; y además aquí ya pensé en dos bloques, en una profundidad.*



**Ilustración 5.** Tercer boceto. Se definen las primeras medidas reales de acuerdo al espacio donde se instalaría la obra, 2017.

*Este acercamiento al espacio real me sugirió que la primera propuesta de un solo objeto no iba a funcionar, y que lo mejor para las intenciones, tanto tuyas como mías, sería hacer varios objetos dispuestos en un área importante del espacio.*

Viendo el cuarto boceto ya se reconoce la propuesta que después en verdad se hizo. ¿Cuándo hiciste el traslado de lo circular hacia la forma rectangular y por qué?



**Ilustración 6.** Cuarto boceto para *Vanishing Act*. Ya se visualiza la forma de la instalación final, 2017.

*Hay que considerar que las piedras del río, por su origen, son redondas, y quise que resaltaran más poniéndolas en un contenedor rectangular. Así ganaba contraste. Además, resulta que el efecto de deshielo funciona diferente en una forma y en otra. El efecto que yo quería conseguir era el de una suerte de cortina de gotas. Con la forma redonda el efecto resultaba distinto: el efecto se concentraba en un solo punto, y eso impedía conseguir el anhelado efecto de cortina de gotas.*

Es claro que reflexionamos así ahora, viendo los diseños que están ahí, pero pienso que esto solo se consigue después de haber creado, y no antes. Considero que el acto creativo, de alguna manera, lo planificamos, pero en ocasiones sucede instintivamente, y lo que uno después ve, piensa y reflexiona sobre eso, es lo válido. Entonces nos preguntamos por qué esta particular disposición de las piedras en cada uno de los bloques, cuál fue la decisión racional y sensorial que hiciste para construir esos patrones. A mí se me antojaban muchas de esas disposiciones superdancísticas, y me decía que aquí tú habías estado bailando. No porque estabas copiando las formas de la danza, sino porque había una sensación de movimiento en lo que tú estabas haciendo; porque, de todas maneras, estabas trabajando con danza. Esto me resulta mucho más claro en estas disposiciones, porque estas, espacialmente, aparecen en la danza; estos círculos mantienen patrones de movimiento que se podrían traducir en mapas y en partituras de

coreografías: ritmo, pausa, silencio, movimiento, separación, aglutinamiento... Están todas esas cosas que también guardan relación con las partituras corporales de la obra: tampoco es tan gratuito. Desde ahí se puede reflexionar y teorizar sobre cómo las estructuras de las formas de las piedras entran en relación con la danza misma; es decir, se podría analizar la obra y relacionarla con las formas propuestas en los cubos; por ejemplo, decir que en el minuto tal se relaciona con tal forma; y a su vez este ejercicio te permitirá ver de manera distinta cómo se inserta una obra dentro de otra obra.

### 3. CRÍTICA

En el diálogo se han establecido distintos puntos de coincidencia con la Teoría de la Forma Plástica propuesta por Carlos Rojas, a partir de tres tiempos importantes en el proceso de creación de la instalación propuesta: el desarrollo de la *techné*, la definición de la propuesta y la revisión crítica de los resultados estéticos.

Determinados aspectos contribuyen a establecer el proceso de producción creativa y la construcción del discurso conceptual, entendido dicho proceso como una malla de momentos no lineales, como una construcción transversal en que distintos aspectos se desarrollan paralelamente.

El proceso creativo, tanto de la danza como de la propuesta escultórica, parte de la experimentación con lo material y su plasticidad, mediante diversos ejercicios que exploran de manera empírica e instintiva los aspectos formales de la obra: texturas, volumen, contraste, ritmos, lenguajes, movimiento, etcétera. Este “momento” se caracteriza por el desarrollo de la *techné*, y constituye un punto de partida para construir el discurso creativo y desarrollar el tema de la propuesta.

De esta manera, cuerpo, piedras, agua, aserrín... devienen una *techné* que, por sus características, podría en sí misma considerarse posmoderna, pero que en la propuesta analizada va más allá de esa condición.

Ernesto Ortiz realiza una comparación estética, más allá de dos obras, para centrar los procesos creativos, que, tanto en la danza como en la instalación artística, se convierten en el espacio de exploración material y formal donde condensar propuestas estéticas en consonancia con uno o varios contenidos. Logra encontrar los puntos en que las dos obras dialogan, y esbozar los lineamientos para establecer las concordancias que estos lenguajes poseen.

Más allá de eso, establece los puntos de concordancia con los postulados de la forma plástica de Rojas, a la vez que desarrolla una narrativa estética y un análisis crítico sobre sus perspectivas, luego de la experiencia de creación conjunta.

Hace medio siglo, Robert Morris presentaba las premisas de la “antiforma” con estas palabras:

Chance is accepted and indeterminacy is implied, as replacing will result in another configuration. Disengagement with preconceived enduring forms and orders for things is a positive assertion. It is part of the work's refusal to continue estheticizing the form by dealing with it as a prescribed end. (Morris, 1968)<sup>1</sup>

Así, en detrimento de la forma, se concedía mayor importancia al proceso y a lo indeterminado. Estos postulados se convirtieron en canon, y medio siglo después siguen promoviendo debates, mas no de la forma artística como tal. Ortiz no niega esta realidad, pero la sitúa como lugar de experimentación estética y no como fin mismo del arte. Ortiz se pregunta “¿y qué pasa después?” Entonces, es necesario pensar en todo esto: ¿qué hacer con toda esa técnica desarrollada?, ¿de qué nos habla esa técnica?, ¿cuáles formas conceptuales y materiales sugiere...? Sin tales reflexiones el gesto artístico quedaría en eso, en *gesto*, en un proceso que al final resultaría terreno infértil, desprovisto de su corporalidad.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Mora Toral, Genoveva (2015): “Ernesto Ortiz” (entrevista), en *Diálogos que trazan la historia de la danza moderna y contemporánea del Ecuador*, pp. 122-127, El Apuntador, [Quito].

Morris, Robert (1968): *Continuos Project Altered Daily: The writings of Robert Morris*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 1993.

Moya, Misael y David Choin (2017): “Modelo estructural explicado y ejemplo para la documentación narrativa de experiencias artísticas y artístico-pedagógicas”, *Revista*

---

<sup>1</sup> “El cambio es aceptado y la indeterminación es implícita, ya que el reemplazo dará como resultado otra configuración. El desenganchamiento con formas perdurables preconcebidas y órdenes de cosas es una afirmación positiva. Es parte de la negativa del trabajo a continuar estetizando la forma, al tratarla como un fin prescrito.” (La traducción es nuestra: PSMR.)

- de Investigación y Pedagogía del Arte*, núm. 3, Universidad de Cuenca, sep.-dic.;  
<https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/view/1632>
- Ortiz, Ernesto (2014): *Ernesto Ortiz*, col. Objetos Singulares, Universidad de Cuenca, Cuenca.
- (2015): “El canon interpelado”, en Genoveva Mora Toral (ed.): *Coreografía crítica de la danza moderna y contemporánea del Ecuador*, pp. 67-71, El Apuntador, [Quito].
- Rojas, Carlos (2016): “La forma plástica” ponencia (inédita), AQ ArteFeria Quito 2016.